Nr. 4. Dnia 1-go września 1926 r. RoK I.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. WojsK. pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

WarunKi prenumeraty:
miesięcznie z przesyłką . . 1.00 zł.
kwartalnie................................... 300 „
półrocznie.................................... 600 „
rocznie..12.00 „
Cena poiedyńczego egz. . . . 70 gr.
Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

Założyciel i nacz. redakt.: Eugenjusz Dawidowicz zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: Józef Stanach zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: Grudziądz, Tuszewska Grobla 181. Nr. telefonu 430.

Ceny ogłoszeń:
zamieszczone na drugiej stronie okładki niniejszego numeru. — Dla poszukujących pracy muzyków w osobnym dziale „Pośrednictwo pracy“. :: Za ogłoszenie drobne 1 zł. ::
Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

PROF. DR. JÓZEF REISS.

Rola muzyków w społeczeństwie.

W najściślejszej zależności od rozwoju stosunków społecznych pozostawało zawsze socjalne stanowisko muzyków. Początkowo wzgardzeni, rekrutując się z szumowin społeczeństwa średniowiecznego, byli muzycy, a raczej muzykanci wyjęci z pod prawa. Muzyk tj. śpiewak kościelny i organista miał zawsze nietylko opiekę prawa nad sobą, ale i dostęp do wszelkich dostojeństw kościelnych i państwowych. Inaczej muzykanci! owi wesołkowie, joculatores, minstrels, jonglers, wędrowni grajkowie — akrobaci, „fahrende Leute“ zwani w Niemczech, a u nas włóczęgami „vagi scholares“, którym odmawiano godności ludzkiej:

„lahrende Leut’ —
sind keine ehrlichen Leut’ —“

Stali oni poza nawiasem społeczeństwa i prawa. Zakazywano obcowania z nimi, uważano ich za pogan i odmawiano komunji i chrześcijańskiego pogrzebu.

Ci wzgardzeni muzykanci, głównie piszczkowie i trębacze (fistulatores, tubicines) poczęli się organizować dla zjednania sobie ogólnego szacunku; na wzór organizacji kupców i rzemieślników utworzyli w miastach cechy muzyczne. Tak stało się na Zachodzie; za przykładem miast zachodnich poszły i miasta w Polsce. Cech muzyków krakowskich otrzymał od Zygmunta Augusta statńt w r. 1,549. Król Władysław IV. zatwierdził ten statut w r. 1643, a Michał Korybut Wiśniowiecki rozszerzył go w r. 1669*).

Cech tworzył jakby bractwo, zjednoczone węzłami wspólnych interesów, poczuciem solidarności i swej sztuki. Pogardliwie patrzono na muzykantów niewykształconych w swym zawodzie t. zw. naturalistów. Dosadnie też piętnowano kantora kościelnego, który nie śpiewał głosem uczonym: „Bestia non cantor qui non canit arte sed usu“. — Z pewną dumą mówią natomiast o sobie cechowi muzykanci „my ex arte muzykowie“ w przeciwieństwie do sił niekwalifikowanych!

Fundusz związkowy stanowiła „skrzynka“, w której miały być schowane „prawa i przywileje“. Jeden z paragrafów statutu wskazywał:

„Powinni się bracia tak starsi jako młodsi szanować pod winą: starsi młodszych nie znieważać y młodzi między sobą alteraciey nie czynić; jeden drugiego nie podsiadać tak w gospodzie iako y po rożnych mieiscach. Ktoby był wystempny, powinien bydz karany wedle uznania starszych y młodszych braciey companiey naszey.“

Statut zapewniał pomoc materjalną w razie choroby i urządzenie pogrzebu na koszt cechu:

„A luboby brat lub żona braterska albo potomek umarł, na pogrzeb w niedostatku złożyć się maią do skrzynki y każdy na tym pogrzebie za obesłaniem posła bydz powinien; któryby na tę godzinę nie stanowił się, winą nieodpuszczoną groszy sześć ma być paenowany."

Statut normował również naukę chłopców:

„Chłopięta, którzy są niedoskonali w nauce, maią starsi rozebrać i między mędrszą bracią rozdać, żeby y naukę i sposób lepszy do ćwiczenia mieli y obyczaie od nich brali.“

Do cechu należeli tylko muzycy miejscy. Odrębne stanowisko zajmowali muzycy dworscy w służbie magnatów świeckich i duchownych. — Wśród nich były różne szczeble społeczne. Najwyższe uposażenie miał lutnista, najbardziej ceniony jako muzyk z tego powodu, że lutnia była ulubionym instrumentem dyletantów wśród arystokracji. — Stanowisko lutnisty zbliża się do dzisiejszego stanowiska* pianistów. Niższą płacę miał skrzypek w orkiestrze, a jeszcze niższą muzykanci, grający na instrumentach dętych. Dopiero od czasów Corelliego (zm. 1713) podniosło się stanowisko

*) Wszystkie statuta w „Acta historica res gestas Poloniae illustrantia" Tom XII. Akad. Um. 1885—1890—1892—1009.

skrzypka i to nie bez związku z przyczynami natury społecznej, jak np. udoskonalenie budowy skrzypiec w Brescii i Cremonie, gdyż odtąd zyskały skrzypce jako instrument „śpiewny* dominujące stanowisko wśród innych instrumentów orkiestralnych, a nadto stały się głównym instrumentem gry solowej.

Muzyk był w służbie pana; był częścią żywego inwentarza na dworze magnata. W Rosji w 18 i 19 wieku orkiestra dworska składała się z chłopów pańszczyźnianych. Podobne stosunki panowały i w Polsce. Wspomina o tem ks. Wacław Sierakowski w II. tomie swej pracy: „Sztuka muzyki* 1796 r. (str. 97):

„Panowie za honor sobie mają, aby się ich służący popisywali z koncertami podczas summy.*

A więc muzyk nadworny — to „służący*. Takiesame stanowisko zajmował i nadworny kompozytor. J. S. Bach tułał się od dworu do dworu drobnych książąt niemieckich, Haydn był w służbie u ks. Esterhazy'ego na Węgrzech, Mozart u arcybiskupa Colloredo w Salzburgu; znaną jest rzeczą z historji, jak właśnie Mozart cierpiał pod wpływem tych stosunków, ile upokorzeń znosił, narażony na brutalne ataki ze strony swego „pana*. W Anglji jeszcze do połowy 19 wieku nie dopuszczano muzyków do t. zw. „towarzystwa*; wynajmowano ich tylko dla produkcji i rozrywki gości. Pianista, skrzypek, śpiewak lub śpiewaczka wchodzili na salę przyjęć bocznemi drzwiami i musieli zaraz po swej „produkcji* opuścić towarzystwo. Z tym upokarzającym zwyczajem, któremu poddawali się bez szemrania najwybitniejsi muzycy, zerwał dopiero skrzypek Ludwik Spohr, który jako kompozytor oratorjów byt w Anglji przedmiotem entuzjazmów i hołdów w sali koncertowej. Zaproszony wraz z żoną, znakomitą harfistką na przyjęcie do jednego z magnatów, po produkcji nie opuścił sali ku niezwykłemu zdumieniu gości i gospodarza; nie chcąc obrazić sławnego artystę musiał gospodarz zgodzić się na równe traktowanie go z resztą gości.

Lecz cześć dla artysty w społeczeństwie wywalczył właściwie Beethoven. Umiał on zachować niezależne stanowisko wobec magnatów, którzy korzyli się przed jego geniuszem (por. sławne spotkanie z Goethem w Cieplicach w r. 1812). Za jego przykładem poszedł Franciszek Liszl, który na najwyższym szczeblu społecznym stawiał dostojny artyzm. Rzecz jasna, a r t y z m t w ó r c z y! Bo jakże sparodjowano pojęcie artyzmu, jak nadużywa się go stale! Pierwszy lepszy wirtuoz, śpiewak, a nawet tancerz podszywa się pod nazwę „artysty*. Szczytem parodji jest często spotykany tytuł: „artysta operetkowy*. I naprawdę „operetkową* figurą jest ten chory człowiek, który spełnia zadanie wesołka, a któremu roi się, że służy „sztuce*!

Rzecz inna, że winę w nadużywaniu pojęcia „artyzmu* ponosi samo społeczeństwo. Datuje się to od czasu, gdy koncerty przeniesiono z chóru kościelnego do sal koncertowych i do teatru. Stało się to w 18 wieku w Londynie i w Paryżu. Dawniej miejscem koncertów były kościoły. W związku z miejscem, dla którego muzyka była przeznaczona, charakter jej był poważny i dostojny. Muzyka służyła kontemplacji religijnej i wykonawca schodził na dalszy plan.

Dopiero gdy wirtuoz stanął na estradzie kon certowej wobec publiczności, by zdobyć jej uznanie i wawrzyny, odtąd rozpoczął się k u l t w i r t u o z o s t w a. W bezkrytycznym podziwie dla produkcji wirtuoza publiczność nie rozróżnia tego, co jest s z t u k ą, a c o s z t u c z k ą, co jest artyzmem, a co rzemiosłem; zapomina o dziele sztuki, 0 kompozytorze tj. o artyście, a oklaskuje wirtuoza, olśniona zewnętrznemi środkami wirtuozostwa, błyskotliwą techniką, brawurą i gonitwą za efektem.

I tutaj znowu odsłania się właściwe podłoże s o c j a l n e tego zjawiska. Kult wirtuozostwa przy pada głównie na połowę 19 wieku. Społeczeństwo europejskie owej epoki było wyczerpane zarówno wojnami Napoleońskiemi, jak i walkami rewolucyjnemu Prawem reakcji zapragnęło ono spokoju, wygody i rozrywek. Hasłem i celem życia była gonitwa za zabawą: „Amusement* ! Sala koncertowa nie była ogniskiem życia artystycznego, lecz miejscem towarzyskich zebrań, gdzie można było błyszczeć wytwornym strojem i olśniewać klejnotami. Zjawiający się na estradzie wirtuoz stawał się sensacją. Wytwarzała się owa charakterystyczna atmosfera sztucznego podniecenia i wyczekiwania, przesycona zapachem odurzających perfum. Jakże daleka była ta atmosfera od czystych wrażeń artystycznych! Tutaj kształtowała się odrębna psychologia wirtuoza. Hołdy i owacje słuchaczów schlebiały jego próżności i podsycały ją chorobliwie. Wirtuoz począł się uważać za wyjątkową istotę, za „artystę*; żądał wyjątkowego traktowania go, posuwał się w swem zachowaniu do śmiesznej egzaltacji, widząc jedyny cel przed oczyma: własną wielkość i uwielbienie samego siebie.

Dzisiaj zauważyć można charakterystyczny objaw: zmierzch wirtuozostwa. Typ wirtuoza zanika i może niebawem będzie należał do bezpowrotnej przeszłości. Muzyka u s p o ł e c z n i a s i ę bowiem. Sfera jej oddziaływań zatacza coraz to dalsze kręgi Nie jest to już przedmiot zbytku 1 zabawy dla uprzywilejowanych klas, lecz źródło wzruszeń estetycznych dla wszystkich warstw społecznych. S z k o ł a stara się o to, by młodzież słuchała muzyki w najlepszem wykonaniu, by rozwijała w sobie poczucie piękna i wrażliwość na piękno. Szkoła rozbudza w młodzieży zamiłowanie do śpiewu, a w szczególności do pieśni ojczystej i tą drogą stara się w jej sercu zaszczepiać i rozwijać uczucie narodowe. Arcydzieła muzyki wokalnej i symfonicznej stają się dzisiaj dostępne dla warstw r o b o t n i c z y c h. Koncerty ludowe i to w wykonaniu pierwszorzędnych sil odsłaniają piękno muzyki przed rzeszą wrażliwych słuchaczów, którzy w skupieniu przeżywają chwile głębokich i podniosłych wzruszeń.

To nie jest tłum, żądny sensacji, tu nie staje przed nim wirtuoz — akrobata, technik, który ma zdumiewać, wyzywać do oklasków i zbierać hołdy; tu każdy z wykonawców czuje odpowiedzialność swego zadania i uświadamia sobie piękno posłannictwa, jakie ma do spełnienia: Bo oto jest on pośrednikiem pomiędzy artystą, który to dzieło stworzył a między słuchaczami, którzy piękno artyzmu wchłaniają w swoje wrażliwe dusze.

I tutaj właśnie występują pozytywne wartości, które daje muzyka jako c z y n n i k s p o ł e c z n y: oto ludzie, uginający się pod ciężarem codziennej pracy, żyjący w szarej monotonji zmechanizowanych obowiązków, znajdują w muzyce ożywczy promień, który swem światłem rozprasza mroki codziennych trosk. Udziałem tych ludzi staje się jedna z ńajcenniejszych zdobyczy ducha ludzkiego: odsłania się przed nimi s f e r a i d e a ł u.

Niedoszły projeKt.

Późnem latem r. 1920, gdy wojna miała się ku końcowi, znalazłem się w Zakopanem. W pewne słoneczne popołudnie siedziałem przy miłej pogadance z pp.: Kazimierzem Tetmajerem, Władystawem Orkanem, Andrzejem Stopką i — o ile się nie mylę — z ks. Ferdynandem Machayem. Była mowa o bitności dywizji podhalańskiej i o jej wielkich podobno stratach. (Ubolewaliśmy też nad stratą, jaką poniósł z powodu rzekomej śmierci syna: Podhalanin-generał Andrzej Galica, nie spodziewając się, że pogłoski o tej śmierci okażą się na szczęście mylnemi.) Wreszcie zeszła rozmowa na temat muzyki podhalańskiej, a to łącznie z odrębnością regjonalną Podhala. Wtem przyszedł mi do głowy projekt, który mych towarzyszy zachwycił. Powiedziałem im, że pułki szkockich „highlanderów“, będące odpowiednikiem naszych pułków góralskich, posiadają orkiestry, złożone z samych dudziarzy. Orkiestrę taką miałem sposobność słyszeć na jej. gościnnych występach w Monachjum. Nie sądzę, iżby nie można takiej samej lub podobnej orkiestry zaprowadzić w pułkach podhalańskich, rekrutujących się z ludności, zamieszkującej tereny, na których dudziarze od wieków istnieją i dziś jeszcze nie wygaśli, choć są już na wymarciu. Dodaję, że na Podhalu istniały niekiedy zespoły dudziarzy, wyjeżdżające nawet konno na tatrzańskie hale (górskie pastwiska). Kilku działaczy podhalańskich zajęło się tą sprawą o tyle, że na wiecach i zjazdach Podhalan poruszyli ją, obiecując zjednać dla sprawy czynniki rządzące wojskiem. Później wszystko ucichło.

Projekt mój okazał się widocznie nierealnym, albo może zapały ostygły. A szkoda bo przy dzisiejszym ruchu regjonalnym urzeczywistnienie tego projektu, trudne może ale nie niewykonalne, byłoby bardzo na miejscu.

Ale i tu nasuwają się pewne wątpliwości. Czy mianowicie wielu Podhalan znajduje się w dzisiejszej „dywizji podhalańskiej"? Przeszłego roku zdołałem stwierdzić, że w kompanji, przebywającej w Kościeliskach pod Zakopanem, reprezentowane były języki: polski, rosyjski, ruski, niemiecki i — żargon. Czy ci skrzydlaci „Podhalanie" byliby z takiej orkiestry zadowoleni w tym stopniu, co niektórzy żołnierze ... z innych dywizyj ? !

Ot, niedoszły projekt Warto tylko zanotować, że istniał.

Hrebenów’ w sierpniu 1926.

Adolf Chybiński.

FAUSTYN KULCZYCKI.

O nauczaniu solfeżu w orkiestrach wojsk.

(Ciąg dalszy).

Solfeggio.

Solfeggio (czyta się solfedżjo, spolszczona nazwa solfeż) jest to wyraz włoski, oznaczał on ćwiczenia wokalne, stosowane pierwotnie dla początkujących śpiewaków wyłącznie, przy śpiewaniu których nie wymawiało się słów, lecz samą nazwę nut według alfabetu włoskiego, wziętego z tak zwanej solmizacji. Solmizacja (solmisation) jest to średniowieczna metoda tworzenia gam i tonacji z nazwami stopni gamy. Początkowo powstało sześć stopni z nazwami: do, re, mi, fa, sol, la, później zaś przybywa stopień siódmy — si, z czego utworzył się szereg różnych nazw, odpowiadających siedmiu dźwiękom naszej gamy: c, d, e, f, g, a, h według alfabetu niemieckiego i polskiego, stosowanego w muzyce instrumentalnej, w śpiewie zaś i solfeżu nazwy nut pozostały: do, re, mi, fa, sol, la, si. Nazwy te, jakkolwiek pochodzą z bardzo dawnych czasów, pozostały jednak przy śpiewaniu solfeżjów po dziś dzień i żadne wyszukiwane przez czas dłuższy eksperymentalne nazwy nie zdołały ich dotychczas zastąpić, gdyż każda z poszczególnych tych nazw oparta jest na samogłosce i odpowiada w zupełności wszelkim warunkom dobrej dykcji (wymowy).

Ćwiczenia solfeżjów odbywały się zazwyczaj przy pomocy instrumentu, a w szczególności przy fortepjanie, zaś celem tych ćwiczeń było rozwijanie u uczących się walorów czysto wokalnych (głosowych) oraz w nieznacznym stopniu trafiania nut i odległości głosem. Rezultaty takich ćwiczeń na korzyść trafiania nut głosem były bardzo znikome, gdyż uczeń przy tych ćwiczeniach rozwijał tylko stronę głosową, zaś o trafianiu odległości głosem bez pomocy instrumentu nie było nawet mowy, a to z tego względu, że uczeń reagował na to słuchowo, każdy dźwięk, odległość, czy ćwiczenie, które miało być zaśpiewane przez uczącego się musiało być najpierw zagrane przez nauczyciela, poczem uczeń powtarzał je głosem, czyli, inaczej mówiąc, opanowywał każde ćwiczenie słuchowo. Częstokroć uczący się nie posiadał najelementarniejszego przygotowania teoretycznego, nie odróżniając zazwyczaj nawet wartości rytmicznych nut. I dla tego też uczeń po przerobieniu takich ćwiczeń solfeżjowych nigdy nie był w stanie zaśpiewać choćby nawet najłatwiejszego ćwiczenia z nut bez pomocy instrumentu. Tak mniejwięcej przedstawiał się solfeż w swoim pierwotnem znaczeniu.

W obecnem znaczeniu s o l f e ż jest to nauka czytania nut głosem i m y ś l e n i a dźwiękami, jest to jedyna nauka, kształcąca racjonalnie umysł i słuch muzyczny. Solfeż uczy nas : trafiania dźwięków i odległości głosem bez pomocy instrumentu, wyrabia poczucie rytmu, rozwija słuch i pamięć muzyczną i doprowadza do umiejętności myślowego czytania utworów muzycznych, oraz słyszenia w myśli czytanych melodji i harmonji. jest on przedmiotem obowiązkowym we wszystkich uczelniach muzycznych, a nawet w szkołach średnich i ogólnokształcących, tembardziej musi być solfeż obowiązkowo nauczany w orkiestrach wojskowych, które rekrutują się zazwyczaj z młodych początkujących sił, t. j. elewów.

Praktykowana dotąd metoda nauczania gry na instrumencie elewa bez uprzedniego przygotowania myślowego jest bezużyteczną i nie powinna w orkiestrach wojskowych mieć miejsca. Wszak każdy się zgodzi, że nie można początkującemu uczniowi dawać odrazu instrument i kazać mu wykonywać na nim ćwiczenia, mające na celu wyrobienie wyłącznie techniki instrumentalnej, bo przecież nie na samej technice polega gra na instrumencie, a zwłaszcza nauka muzyki, są jeszcze i inne czynniki, które muszą być równocześnie rozwijane u uczącego się, jak: koncentracja woli, szybka orjentacja myśli, słuch, poczucie rytmu, pamięć muzyczna i t. d. Wszystkie te czynniki muszą być dla tego rozwijane równocześnie, aby ten instrument uczynić posłusznym swej woli; wychodząc z tego założenia, że myśl kieruje naszymi czynami, a nie odwrotnie jak powiada prof. St. Kazuro w swej przedmowie do solfeżu Kurs I. Każdy dźwięk, czy odległość, która ma być spowodowana przez pewien instrument, czy głos ludzki musi najpierw powstać w naszej wyobraźni a dopiero wtedy może być powtórzony, t. j. zagrany czy zaśpiewany. Niektórzy nawet muzycy uważają sołfeż za naukę śpiewu, jak widać jednak z powyższego solfeż w znaczeniu teraźniejszym ma zupełnie inne znaczenie, ćwiczenie solfeżjowe niekoniecznie muszą być śpiewane, można je i nucić, będzie to również pożyteczne, gdyż zasadniczo chodzi o to, by uczeń słyszał w myśli te dźwięki, które ma wykonywać. Nie wolno pod żadnym względem ćwiczeń solieżjowych przegrywać na żadnym instrumencie, przy nauce solfeżu można jedynie posługiwać się kamertonem, uczący się sami powinni trafiać odległości i odszukiwać w myśli stwierdzenia ich czystości i właściwości bez pomocy instrumentu. Kamerton, przy którym należy prowadzić naukę solfeżu jest dwojakiego typu: a) metalowy-uderzeniowy, który wydaje tylko jeden dźwięk lal lub doi, wprowadza się w brzmienie przez uderzenie nim w jakiś twardy przedmiot, b) stroikowy-rurkowy pojedyńczy, wydający dźwięki lai lub doi. albo podwójny, z jednej strony wydający lal a z drugiej doi, dźwięki wydobywają się za pomocą zadęcia (ten ostatni jest najczęściej używany przy nauce solfeżu i śpiewu) Każde ćwiczenie solfeżjowe należy taktować poruszaniem ręki w rytmie oznaczonym, analogicznie jak przy graniu wykonuje się uderzenia odpowiednie nogą w ten sposób, że uczeń winien każdy ruch ręki w odpowiednim czasie wytrzymać, naprzykład, w rytmie dwumiarowym (na 2/4) porusza się ręką na dół i do góry, na raz ręka na dół, na dwa do góry, w tym wypadku uczeń powinien liczyć nie raz, dwa, a — raz i, dwa i, na raz rękę opuszcza się, na i wytrzymuje się, na dwa rękę podnosi się, na i się wytrzymuje i tak samo w rytmach 3, 4 i 6 miarowych. Ruch ręki wraz z wytrzymywaniem na „i" jest konieczny z tego względu, że uczący się jest w stanie dokładnie określać czas trwania każdej wartości rytmicznej, n. p cała nuta będzie trwała nie przez czas czterech równomiernych ruchów ręki; raz, dwa, trzy, cztery, lecz przez czas raz i, dwa i, trzy i, cztery i, półnuta raz i, dwa i, ćwierćnuty — raz i, zaś ósemki na raz jedna ósemka, na i druga, szesnastki na raz dwie, na i dwie i t. d. Taktując w ten sposób uczeń będzie mógł wyrobić sobie poczucie czasu trwania każdej jednakowej jednostki rytmicznej. Taktowanie przy śpiewaniu solfeżjów jest konieczne, gdyż umysł uczącego się pracuje wówczas jednocześnie w dwuch kierunkach; mianowicie: czytanie — trafianie nut głosem i wyrobienie poczucia rytmu. Przed rozpoczęciem ćwiczenia należy uczących się zapoznać z taktowaniem i kazać im wykonywać najpierw rytmiczne ruchy ręką, licząc, jak wyżej. Jeżeli w takcie znajdują się pauzy, to na ich miejsce należy wymawiać części taktowe, np. jeżeli W takcie dwumiarowym na mocnej części taktu będzie ćwierciowa pauza, a na słabej części ćwierciowa nuta, wówczas uczeń na pauzie wymawia raz, a na dwa śpiewa ćwierćnutę, a jeżeli przypadnie na mocnej części taktu pauza ósemkowa i nuta ósemkowa, to wówczas również wymawia raz, a na i śpiewa nutę ósemkową i tak samo się wykonuje, jeśli pauzy są położone na innych częściach taktowych.

(C. d. n.)

JaK zdobyć absolutny słuch?

Słuchem absolutnym nazywamy zdolność nazwania i określenia każdego tonu natychmiast po jego usłyszeniu. Jakkolwiek posiadanie słuchu absolutnego nie jest nieodzownym warunkiem dla każdego muzyka, i można bez absolutnego słuchu być dobrym muzykiem, to jednak przyjemnie jest będąc muzykiem, umieć nazwać każdy zatrzymany ton. Słuch absolutny można wykształcić w sobie. Trzeba tylko tego chcieć i cierpliwie nad sobą pracować. Dowodem tego jest to, co opowiada o sobie pewien muzyk: „Nie można zaprzeczyć, że nawet w dobrych orkiestrach bądź to stale bądź przejściowo panuje zły strój. Jest to bolączka, której nigdy nie można na stałe usunąć. Spostrzeżenie to zrobiłem już dawno. Zły strój w orkiestrze ma wiele przyczyn, jedną z nich jednak i to nie najmniejszą jest niedostatecznie wyszkolony słuch poszczególnych członków orkiestry, W młodości mojej miałem w prawdzie nie najgorszy słuch zauważyłem jednak, że inni koledzy mnie pod tym względem przewyższają. Mogli nawet usłyszany ton natychmiast z całą pewnością nazwać: to jest „a", a to „es" a to „b" i t. d. Mnie jako przyszłego Paganiniego okoliczność ta zasmucała bardzo. Inni umieli każdy ton natychmiast nazwać a ja co najwyżej cztery puste struny skrzypiec i to tylko własnych skrzypiec. Zacząłem więc pracę na sobą. Najsamprzód chciałem się nauczyć jednego tonu „na pamięć". Było to nasze „a". Prawdopodobnie wybrałem ten ton dlatego, bo go najczęściej jako pojedyńczy ton słyszałem. Kupiłem sobiekamerton„a"(870drgnień)i tak długo iuparcie to „a" sobie gwizdałem aż miałem je w uchu. Cała rzecz zaczęła mnie bawić i coraz bardziej ciekawić. Z początku przy porównywaniu usłyszanych tonów z mojem „a" uciekałem się dla kontroli do swego „kamertonu". Po jakimś czasie kamerton stał mi się zupełnie zbyteczny. Mój słuch rozwinął się przez ciągłe badanie go na dzwonkach tramwajowych, gwizdkach maszyn kolejowych, trąbkach automobilowych, szklankach it. d., że mogłem już z całą stanowczością i nieomylnie powiedzieć: to jest a ten ton.

Kto nie ma absolutnego słuchu niech stara się go zdobyć jak ten muzyk, który nam powyższą własną historję opowiedział.

PROF. DR. JÓZEF REISS

EROTYCZNY PIERWIASTEK w MUZYCE

Pieśni wojenne i patrjotyczne mają swoje źródło w tańcu. Dzisiejszy taniec towarzyski jest szczątkowym zabytkiem tańca pierwotnego, wy stępującego już na najniższych szczeblach kultury. Dzisiaj zatracił ów pierwotny taniec swój charakter i znaczenie. Zmieniły się bowiem z biegiem kultury warunki życia, które wpłynęły na obniżenie społecznej roli dawnego tańca. Dzisiaj jest taniec albo środkiem towarzyskiej zabawy (bal) albo przedmiotem pseudosztuki jako widowisko sceniczne (balet).

U ludów pierwotnych jest taniec w istocie swej zjawiskiem socjalnem, ma znaczenie symboliczne, ukryte nieraz głęboko na dnie najtrywialniejszej zabawy. Podróżni europejscy nie mogą niejednokrotnie zrozumieć znaczenia niektórych tańców u plemion pierwotnych. Tak np. przytaczają etnolodzy zauważony u niektórych szczepów australskich pewien rodzaj tańców, który zrazu wprawił podróżnych w błąd. Tubylcy bowiem zbliżali się do podróżnych, jakby wykonując atak na nieprzyjaciela. Tymczasem nie był to atak wojenny, lecz pantomima, polegająca na radosnem powitaniu gości!

U ludów pierwotnych najlepszy tancerz jest zazwyczaj najlepszym wojownikiem i myśliwym, czyli najpożyteczniejszą jednostką społeczną. U nas jest dzisiaj odwrotnie: „rycerze* sali balowej odgrywają zazwyczaj niezbyt zaszczytną i wybitną rolę społeczną. Jestto zupełnie racjonalne, gdyż o stanowisku społecznem decydują u nas przedewszystkiem wartości duchowe.

W tańcu w ogóle, a zwłaszcza w tańcu nowoczesnych społeczeństw o wysokiej kulturze, tkwi niewątpliwie wybitnie z m y s ł o w y pierwiastek. Dość spojrzeć na naszą salę balową i wchłonąć w siebie jej atmosferę, by przekonać się, że dominuje tam ton erotyczny. Zazwyczaj przypuszcza się, że dzięki swemu zmysłowemu charakterowi taniec miał doniosłe znaczenie dla doboru naturalnego, że powstał na podłożu instynktu rozrodczego, na tle miłości. Czy istotnie tak jest? Wszystko zdaje się przemawiać za tem przypuszczeniem. A jednak niektóre argumenty przeczą temu.

Oto np. zdumiewa fakt, że taniec ludów pierwotnych czy to w Australji czy w Afryce centralnej nie jest symbolicznem skojarzeniem płci, gdyż ludy te nie tańczą parami, lecz albo u niektórych plemion tańczą wyłącznie sami mężczyźni, a kobiety stanowią orkiestrę, jak np. w typowym tańcu australskim „Korrobori“, tańczonym przez samych mężczyzn przy świetle księżyca, albo też .tańczą osobno kobiety, a osobno mężczyźni. U Żydów-ortodoksów do dnia dzisiejszego tańczą w czasie wesela same tylko kobiety ze sobą.

Dopiero tańce, symbolizujące kult bóstwa miłości (na cześć Astarte na Wschodzie, Djonizje w Grecji, Saturnalia w Rzymie) wprowadziły pierwiastek zmysłowy i przeobraziły się niejednokrotnie w wyuzdane sceny zmysłowe. Zachowały się one wśród społeczeństw europejskich jeszcze po wprowadzeniu chrześcijaństwa jako zabawy i tańce zapustne. Wykonywano je w czasie uroczystości kościelnych zwłaszcza w okresie Bożego Narodzenia nieraz nawet w kościele w czasie nabożeństw. Władze kościelne toczyły długą i bezskuteczną walkę z temi nadużyciami, wydając zakazy, grożąc karami. Potępiano tańce, uważając je za wymysł szatana. Średniowieczna piosenka bretońska mówi, że nad tańcem zaciążyła klątwa od chwili, gdy wyrodna córka Herodjady, Salome, tańczyła przed królem, zażądawszy przedtem, by w nagrodę za taniec podano jej na misie ściętą głowę św. Jana Chrzciciela.

Tańce, wykonywane w kościołach utrzymały się mimo zakazów dość długo w niektórych państwach europejskich, m. i. we Francji do połowy 17 wieku, aż nareszcie zakazano ich osobnem rozporządzeniem parlamentu królewskiego w r. 1667. U nas spotykamy się z tem nadużyciem jeszcze

w 18 wieku. Charakterystyczne jest to, co pisze X. Wacław Sierakowski w r. 1796 w swojej 3 tomowej pracy „Sztuka muzyki" (II. 97.):

„Tu z okazji prawdę powiedzieć niechaj się godzi, jak źle na świecie pospolicie zażywana muzyka. Dzieci maleńkie uczciwych rodziców na gr a-nie w kościele tańcu j a. Jak marionetki różnemi śmiesznemi gestami ludziom na nabożeństwie zgromadzonym roztargnienie czynią•"

Wybitnie zmysłowy charakter zachowały niektóre tańce dworskie jak, Gagliarda i Volta, polegająca na tem, *że* tancerz podnosił tancerkę i przerzucał ją przez ramię. Nawet tak szlachetne i dostojne tańce późniejsze, jak Chaconna, a zwłaszcza Sarabanda uchodziły początkowo za niezbyt przyzwoite i były przedmiotem ataków ze strony duchowieństwa. Pater Marianus w dziele „De spectaculis" żali się, że Sarabanda sprowadziła na społeczeństwo więcej nieszczęść, aniżeli zaraza ! W Hiszpanji i we Włoszech wydawano nawet'urzędowe zakazy, zabraniające tańczenia Sarabandy. Dziwna ironja losu sprawiła, że te wyklęte przez kościół Sarabandy zyskały z biegiem czasu tak odmienny od pierwotnego charakter, stały się tak poważne i dostojne, że melodje ich śpiewano z odpowiednim tekstem w kościele jako hymny do Madonny ! Podobnie i inne tańce, jak np. żywa „Follia" hiszpańska, jak Passacaglia i Chiaconna zatraciły z czasem charakter taneczny i stały się podwaliną nowych form w muzyce instrumentalnej. Któż słuchając dzisiaj czy to skrzypcowej Chiaconny Bacha lub jego organowej Pasacaglii C-nroll przypuściłby, że to były pierwotne tańce?

Dzięki swej bezpośredniej, żywiołowej sile działania ma zarówno taniec, jak muzyka w ogóle wybitne cechy erotyczne. Muzyka uchodzić może wprost za wykładnik uczuciowy tego pierwotnego instynktu, który stanowi jedną z zasadniczych podwalin bytu tj. popędu rozrodczego, miłości. W muzyce wyładowuje się bezpośrednio, [akby w procesie biologicznym, uczuciowy nastrój człowieka, wszystkie pragnienia niezaspokojone, wszystkie tęsknoty.

Słusznie zaznacza L. Tołstoj w „Sonacie Kreutzerowskiej", że muzyka przyczynia się do wymiany wyrafinowanych uczuć zmysłowych. Ta cecha występuje niezmiernie silnie w niektórych tańcach, a zwłaszcza w piosenkach „miłosnych", niejednokrotnie sentymentalnych i trywialnych, potęgujących wyraz erotyczny do zmysłowej histerji. Tem się tłumaczy popularność i działanie na tłum owych piosenek kabaretowych, drgających namiętnym tonem zmysłowości, jak np. sentymentalne Serenady i Tanga (Toselli, Destinée, Noc w Rio de Janeiro i t. p.)

Byłoby jednak krzywdą dla muzyki i jednostronnością, gdyby dopatrywano się w muzyce tylko pierwiastków zmysłowych. W dźwięku muzycznym kryje się cała skala uczuć miłosnych od nieuchwytnych drgnień serca aż do najwyższych wzlotów miłosnej ekstazy, do potężnego patosu miłości, aż do konwulsji perwersyjnego erotyzmu („Salome" R. Straussa!) Jaką bezpośredniość wyrazu ma muzyka! O ile silniej zdoła oddziałać pieśń miłosna dźwiękiem aniżeli samem tylko słowem. I nie dziw. Słowo „mówi", a więc opowiada o miłości, dźwięk zaś staje się wprost wyrazem uczuciowym, stwarza atmosferę i nastrój miłosny. Na tym nastroju miłosnym oparte jest największe arcydzieło muzyki nowoczesnej: Wagnerowski „Trystan i Izolda". Tu zamknął Wagner cały tragizm miłości i jej tęsknotę. W liście do Fr. Liszta sam Wagner mówi o tem:

„Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesern schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem von Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sattigen soli."

Z biografji Wagnera wiadomo, że dzieło to jest osobistem dokumentem jego serca, gdyż powstało z nieszczęśliwej miłości do Matyldy Wesendouck. —

Metronom - KroKomierz

Uroczystości, w których wojsko bierze udział kończą się zawsze defiladą. Jest to jakby egzamin sprawności żołnierza w marszu. Wyższy dowódca ma w czasie tych parad możność przeglądnięcia postawy żołnierza w szyku zwartym. Ćwiczy się więc te paradne marsze niekiedy do upadłego, dowódcy plutonów, kompanij i baonów zamęczają się w czasie tych ćwiczeń. Im mniejsza jednostka, tem składniej one idą — im większa tem gorzej. Wiele składa się na to przyczyn. Lecz najważniejszą przyczyną jest to, że w małych jednostkach urabia się rytm marszu w każdej na swój sposób — gdy więc przyjdzie do połączenia kompanij w baony a tych ostatnich w pułk — różnice te znajdują swój wyraz w nierównem tempie — czasami bardzo nawet różnem u poszczególnych pododdziałów. Powołana jest wtedy orkiestra pułkowa do nadania całej masie jednego rytmu i jednego tempa. Tu jednak nowy moment przychodzi w grę. Orkiestra w czasie defilady staje naprzeciw dowódcy odbierającego defiladę. Oddziały bliżej orkiestry idące — odbierają wrażenia słuchowe bezpośreo dnio — mogą więc dostosować swój marsz dą tempa orkiestry. Oddziały dalsze — nie słyszs z grania orkiestry nic prócz dużego bębna. Gło_ bębna dolatuje do nich z pewnem choćby sekun dowem tylko opóźnieniem.

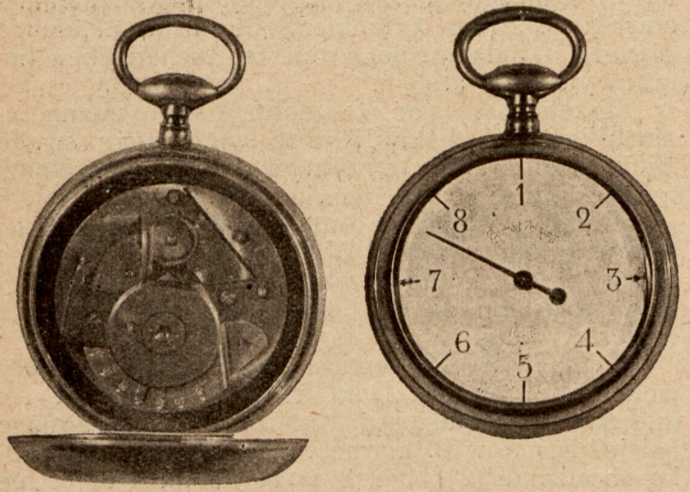
Uzgadniają więc rytm marsza swego według słyszanych uderzeń bębna. W chwili podejścia do orkiestry — przekonują się, że idą fałszywie. Silne uderzenia bębna, które w oddali wypadały na lewą nogę — w pobliżu orkiestry wypadają na nogę prawą. Zaczyna się szybka zmiana kroku — zanim jednak cały oddział krok wyrówna — minie już dawno dowódcę, odbierającego defiladę. Skutek tego niezadowolenie, tak ze strony dowódców jak i samych żołnierzy, a winę całą w tych wypadkach zwala się na orkiestrę i kapelmistrzów.

Mówi się wtedy, że orkiestra w ostatniej chwili takt zmieniła, że grała za szybko lub za wolno — Bogu ducha winien kapelmistrz musi wiele uwag

i wskazówek wysłuchać i nauk o rzeczach, które on dawno bardzo dobrze wie i zna.

To wszystko mogłoby być inaczej. Każda defilada mogłaby wypaść ku najwyższemu zadowoleniu przełożonych, wszystko zgadzałoby się i szłoby składnie jak w zegarku — lecz właśnie do tego potrzeba — zegarka.

Mam na myśli metronom-krokomierz w kształcie zegarka.



Każda kompanja, każdy baon, każdy pułk pojedynczo dla siebie i każda orkiestra dla siebie powinna mieć jeden taki metronom-krokomierz, nastawiany na regulaminową szybkość kroku.

Ćwiczenia w marszu w każdej jednostce według tego samego tempa — marsz na ćwiczenia i powrót z nich przez szereg miesięcy w tem samem tempie — ćwiczenia orkiestry zawsze w tem samem tempie według metronomu-krokomierza będą miały za skutek niemożliwość „wypadnięcia" z tempa w czasie, kiedy chodzi o egzamin sprawności masowej przed oczyma dowódców i licznie zebranych obywateli cywilnych, w czasie — defilad, kiedy to i nerwy unoszą i gorliwość sama o dobry wynik najniemilsze sprawia figle.

Metronom-krokomierz jest to duży zegarek kieszonkowy. Na tarczy jego widzimy cyfry 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Cyfry nieparzyste oznaczają silną część taktu (lewa noga), parzyste — słabą (prawa noea). Wskazówka przeskakuje w minucie z cyfry na cyfrę tyle razy, na ile jest nastawiony regulator, 'który znajduje się wewnątrz ze* garka. Na regulatorze są wypisane cyfry, oznaczające ilość kroków w minucie. Cyfry są podane z opuszczeniem setki. Każda formacja piesza — powinna mieć bodaj dwa takie metronomy-krokomierze. Jeden powinien być w ręku dowódcy, kierującego ćwiczeniami — drugi w ręku kapel* mistrza względnie bębnisty orkiestry pułkowej. — Przy takiej obopólnej kontroli wykluczone są wszelkie „przyspieszania" czy „opóźniania" tempa. Każda defilada wypada ku najwyższemu zadowoleniu wszystkich a w codziennych marszach łatwo może sobie dowódca, zaopatrzony w ten przyrząd zdać sprawę, czy oddział jego nie maszeruje zbyt powoli lub zbyt forsownie.

Sprawienie takiego metronomu - krokomierza jest jak na nasze stosunki trochę kosztowne — lecz jako wydatek jednorazowy a konieczny opłaca się sam wielokrotnie.

Jedna z polskich firm na Pomorzu mianowicie firma A. Zeecka następcy (Kruszewski i Guss) w Grudziądzu ul. Wybickiego 6/8, jako jedyny w Polsce przedstawiciel jednej z fabryk metronomów-krokomierzy ma na składzie przyrząd, o którym mowa. Znając dzisiejsze trudne stosunki finansowe, firma ta jest skłonna do pójścia przy kupnie metronomów-krokomierzów jak najbardziej na rękę przez udzielenie wydatnych ulg w spłacie. Zainteresowanych P. T. Czytelników prosimy, by o informacje zwrócili się bezpośrednio do powyższej firmy.

Szkic historyczny rozwoju orkiestr wojsk.

Jakkolwiek Wieprecht, jako członek królewskiej opery zapoznał się z najpiękniejszemi operami ówczesnemi a w akademji śpiewaczej Zeltera miał możność słyszenia najwspanialszych oratorjów — nie objawił się w nim popęd ani do twórczości dramatycznej ani kościelnej. A komponował już wtedy wiele. Droga na którą miał wejść Wieprecht ukazała mu się dopiero później. A stało się to tego dnia kiedy bataljon piechoty przemaszerował przed nim ze swoją orkiestrą na czele. Potężne tony orkiestry wojskowej, którą on słyszał po raz pierwszy w życiu sprawiły na nim wrażenie cudowne — łzy rzuciły mu się do oczu, zaczął łkać, jak dziecko. Towarzyszył więc orkiestrze wojskowej na zamek królewski, gdzie odbywała się zmiana warty. Orkiestra grała uwerturę do „Wesela Figara" Mozarta Wtedy to jakiś głos wewnętrzny powiedział mu: to jest pole twego działania.

Zaczął więc Wieprecht snuć plany reformatorskie i z gorliwością wielką nad niemi pracować. Plany swoje odkrył dowódcy jego z pułków gwardji. W dowódcy tym znalazł człowieka, któremu plany się podobały i który dostarczył mu środków pieniężnych na przekształcenie orkiestry swrego pułku. Tak zaczęła się reforma orkiestr wojskowych naprzód w pułkach kawaler] i, od których Wieprecht rozpoczął, jako od orkiestr pod każdym względem najniżej stojących. Nowe efekty, które Wieprecht umiał osięgać przez powiększoną liczbę instrumentów i przez odpowiednią instrumenta Ję swoich kompozycji — znalazły ogólne upodobanie i każdy pułk zapragnął mieć u siebie orkiestrę zbudowaną na zasadach podanych przez Wieprechta. Przez to krąg wpływowych znajomości Wieprechta zwiększał się — wszędzie zaczęto zwracać, na niego uwagę. Szczególnie zainteresował się nim Spontini po wysłuchaniu jednej z jego kompozycji na wojskową orkiestrę.

Wraz z dobrą sławą Wieprechta rosła jego gorliwość; studjował akustykę, aby dokładnie poznać tajemnice instrumentów dętych i aby przyswoić sobie przez poznanie tych tajemnic skuteczny sposób komponowania na ten rodzaj orkiestry.

Tem jednak nie zadowolił się — starał się będące w powszechnem użyciu instrumenty muzyczne ulepszyć — nowe wynaleźć. Ważniejsze jego ulepszenia i wynalazki są: w 1835 r. tuba basowa, w 1835 „batyfon“ w tym samym czasie „piangendo“. Prócz tego w r. 1855 wynalazł on klawiaturę dla blaszanych kontrafagotów. Niektóre jego wynalazki były podrabiane przez innych a nawet A. Sax w Paryżu miał z tego powodu nieprzyjemną dla siebie sprawę. Usiłowania Wieprechta, uwieńczone dobrym wynikiem wynagrodzone zostały tem, że został mianowany generalnym kapelmistrzem wszystkich pułków gwardji pruskiej w r. 1838. Już w maju roku następnego zrobił Wieprecht śmiałą próbę, zbierając na przyjęcie cara rosyjskiego olbrzymią orkiestrę, składającą się 1236 muzyków wojskowych. Dzięki jego reformie przeprowadzonej w kilku uprzednich latach powiodło się to świetnie. Sława jeno rosła — poczynania jego znalazły należne uznanie w 1843 r. powierzono mu inspektorat orkiestr wojskowych całej niemieckiej armji. Z rozkazu swoich władz podróżował po całych Niemczech przeprowadzał reformę w myśl swoich planów. Listy sprawozdawcze z tych podróży drukował w „Berliner Musik-Zeitung“. W r. 1847 otrzymał Wieprecht polecenie zreformować w myśl swoich zasad orkiestry armji tureckiej. Posłał więc do Konstantynopola swoich dwóch uczniów. Guatemala, państwo amerykańskie prosiło go też o przybycie celem zreformowania orkiestr wojskowych.

W czasie swojej służby urządził Wieprecht 174 koncerty dobroczynne, które przyniosły 150000 talarów. Z tych pieniędzy założył on w Berlinie fundusz dla wdów po muzykach wojskowych i kasę zapomogową dla muzykżw wojskowych. Wdzięczność i miłość podwładnych swoich zaskarbił sobie przez to na zawsze.

Tak przy zdolnościach, niestrudzonej pilności i pracy nad sobą doszedł ten na „Stadtmuzykanta“ przeznaczony człowiek do znaczenia, w zaszczytnych stanowisk i odznaczeń. Prócz szeregu odznaczeń różnych krajów najwyższem dla niego było odznaczeniem, że akademja szwedzka mianowała go swoim członkiem, berlińska akademja również a rodzinne jego miasto Aschersleben honorowym obywatelem.

Trzeba przyznać, że zasłużył na te odznaczenia Wieprecht, który jeszcze w 20 roku swego życia nocami całemi przygrywał do tańca czeladzi rzemieślniczej w Dreźnie.

Dzięki szczególnej budowie armji niemieckiej reformatorskie plany Wieprechta nie wszędzie się przyjęły. Podlegały one zasadzie równomiernego rozkładu sił w poszczególnych repertrach orkiestry dętej.

I tak w skład niemieckiej orkiestry piechoty wchodziły: piccolo Des, flet wielki, klarnet As (nie zawsze obsadzony) 2 klarnety Es, 3—4 różne partje klarnetów B, klarnety altowe i basowe rzadko obsadzone (2 oboje, 2 fapoty) kontra fagot nie zawsze obsadzony) 2 skrzydłówki B, 2 alty Es, 2 tenory B (w Saksonji 3 tenory) 1 enphonium, 2 Basy, tuba, helikon, bombardou) 4 trąbki Es (albo 2 pierwsze B, 3 i 4 Es) 2 trąbki basowe, (tylko w Niemczech połudn.) 4 waltornie Es. 3 — 4 puzony, bębny, żele, lira.

(C. d. n.)

Wspomnienia.

Edward Grieg

(W 19-tą rocznicę śmierci.)

Kompozytorem, który umiał w czasie odczuwanego na polu twórczości muzycznej przesytu, przemówić głosem świeżym, mimo swojej prostoty pełnym poezji, był Edward Grieg.

Urodził się on dnia 15-go czerwca 1843 roku w Bergen, gdzie ojciec jego był konsulem angielskim. Matka Edwarda Griega, Gesina Judyta, z domu Hagerufp była kobietą muzycznie wysoko wykształconą. Otrzymawszy staranne muzyczne wykształcenie w Hamburgu i Londynie umiała odziedziczoną po sobie iskrę bożą w duszy syna swego Edwarda wypielęgnować i podsycać, by nie zgasła. Pod jej okiem kształcił się w muzyce Edward do 15 r. życia. W tym roku do domu jego rodziców zjechał sławny skrzypek - wirtuoz Ole Bul, gorący i szczery patrjota norweski. Jemu to udało się skłonić rodziców Edwarda by zdolnego chłopca wysłali na naukę muzyki za granicę. W r. 1858 widzimy Griega jako ucznia konserwator jum w Lipsku.

Nauka w konserwatorjum nie podobała się Griegowi dla wielu powodów a przedewszystkiem dla braku systemu w nauczaniu. Już w domu rodziców niechętnie opracowywał Grieg swoje techniczne zadania, nie lubił ich też i nie wykonywał w początkach swojej nauki w konserwatorjum.

Wolał on, przy fortepjanie siedząc, godzinam. improwizować, niż wygrywać nudne palcówkii Dopiero postępy kolegów obudziły w młodym Edwardzie chęć współzawodnictwa i z miejsca popadł w krańcowo przeciwną ostateczność zaczął bez wytchnienia pracować nad zdobyciem rutyny, grając po kilkanaście godzin dziennie.

To miało ciężkie dla niego następstwa na całe życie. Już w drugim roku pobytu jego w konserwatorjum musiała matka pośpieszyć do Lipska, by go bardzo chorego, wyczerpanego prawie zupełnie z sił zabrać do domu Miała ona zamiar zatrzymać Edwarda przez zimę 1860 r. w domu, na to jednak on się nie zgodził i po częściowym powrodo sił wyjechał znów do Lipska. W r. 1862 ukończył Grieg konserwatorjum i powrócił do domu, gdzie urządził koncert. W programie tego koncertu były też jego własne kompozycje Na wiosnę 1863 r. wyjechał Grieg do Kopenhagi, gdzie zapoznał się z kompozytorem skandynawskim Gade’m.

Wiele, jak sam przyznaje, miał mu Grieg do zawdzięczenia, lecz nie tyle ile wspomnianemu już fanatycznemu patrjocie norweskiemu Ole Bul.

Ole Bul potrafił w młodym swoim przyjacielu wzniecić szczytny zapał patrjotyzmu a robiąc z nim częste wycieczki po kraju pokazać mu naocznie

całe piękno i czar, leżący w ludowej melodji, w podaniach i baśniach norweskich.

Drugim człowiekiem, który wywarł wpływ na twórczość Griega był młodo zmarły kompozytor norweski Nordraak. Gdyby nie znajomość Griega z tymi dwoma patrjotami norweskimi, Griega byłby porwał prąd muzyki niemieckiej i uniósł ze sobą. Na czas spostrzegł się Grieg, a czując się Norwegiem chciał to i w muzyce swojej zaakcentować. wyzwolił się z więzów narzuconych mu w szkole niemieckiej, zerwał z dotychczasową swoją twórczością a stał się Griegiem, jakiego znamy i podziwiamy.

W tvm czasie przypada jego pierwsza podróż do Berlina i Rzymu. Tu stracił on swego przyjaciela Nordraaka Na śmierć Nordraaka napisał Grieg marsza żałobnego.

Po powrocie z Rzymu osiadł Grieg w Ghrystjanji i tu ożenił się z kuzynką swoją Niną Hagerufp. Ciężkie czasy przechodził teraz Grieg. Mimo pracy i szczerego poświęcenia się dla umuzykalnienia swoich współobywateli, spotykał się z chłodnem przyjęciem, zwłaszcza ze strony prasy.

Dopiero pismo Fr. Liszta, skierowane z Rzymu do Griega zwraca uwagę wszystkich na niego a rząd norweski bez ubiegania się o to z jego strony oddaje mu do dyspozycji środki na wyjazd do Rzymu. W czasie tego powtórnego pobytu w Rzymie Grieg poznaje się z Lisztem i pełen otuchy powraca do Chrystjanji. Jeszcze przed wyjazdem do Rzymu założył Grieg w Chrystjanji „towarzystwo fdharmoniczne“, w którem pełnił obowiązek kapelmistrza. Po powrocie z Rzymu w dalszym ciągu ten obowiązek spełniał, udzielając równocześnie lekcji muzyki. Mimo słabego zdrowia pracuje wiele i w kilka lat daje się poznać jako jeden z największych kompozytorów. Rząd udzielił mu dożywotniej pensji 1600 szwedzkich koron rocznie. Zaniechał więc Grieg nauczania, po 8 latach pobytu opuścił Chrystjanję, osiadł w Bergen, gdzie poświęcił się wyłącznie kompozycji. Tu powstało najważniejsze zadanie jego życia, muzyka do Peer Gynta-Ibsena. H. Ibsen postanowił przerobić na scenę swój fantastyczny poemat Peer Gynt. Wiedział jednak, 'z góry jak trudne do wykonania na scenie a przez to niewdzięczne tworzy dzieło. Zwrócił się więc listownie do Griega z propozycją skomponowania ilustracji muzycznej. Trzydziestokilkuletni Grieg zwrócił się ku tej myśli całą duszą, wytężył wszystkie siły swego genjuszu,i w 1876 Peer Gynt z muzyką Griega poszedł poraż pierwszy na scenę w Chrystjanji. W r. 1880 był Grieg znany już muzykalnej części świata jako kompozytor. Coraz częściej zaczął teraz opuszczać swoją ojczyznę, zapraszany na występy za granicę. Gościł przedewszystkiem w Anglji, Francji i Niemczech. W r. 1888 dyrygował Grieg w Birmingham podczas festivalu muzycznego. Sir George Grove w obszernym liście opisuje sposób dyrygowania Griega a wyrażając swój podziw porównuje go z Beethovenem Gdy po raz pierwszy wyprowadzono w Londynie muzykę do Peer Gynta. zebraną w suitę, nie zrozumiano jej dla złej interpretacji przez prowadzącego wówczas dyrygenta. Dopiero w r. 1889, gdy Grieg tę samą suitę z Peer Gynta osobiście zadyrygował, publiczność londyńska zrozumiała i dzieło i mistrza.

W koncercie tym występował Grieg w potrójnym charakterze: jako kompozytor, dyrygent i pianista.

Właściwem polem twórczości Griega była pieśń. Tu podobnie jak w mazurkach Chopina przebija się najwyraźniej nuta narodowa mimo, że ani jedna melodja nie jest dosłowną kopją muzyki ludowej ani jej przeróbką. Szczególna uwaga należy się Griegowi jako pianiście. Przy fortepjanie był on Orfeuszem. Wszędzie, gdzie koncertował dzień koncertu był dla niego dniem tryumfu. Gtą swoją zachwycał słuchaczy, było w niej coś nadnaturalnego.

W r. 1904 zapowiedział Grieg dwa koncerty w Sztokholmie. Zainteresowanie było tak wielkie, że jeszcze dwa koncerty musiał urządzić i na tem nie byłby koniec, musiał jednak zaprzestać dalszego koncertowania dzień po dniu bo mu sił fizycznych zabrakło. Choroba nabyta w szkolnych latach przez zbytnią pilność mściła się coraz wyraźniej.

Dnia 4 września 1907 r. umarł Grieg w Bergen w szpitalu, dokąd przywieziono go z powodu nagłego zasłabnięcia przed wyjazdem do Chrystjanji.

Pogrzeb chciało miasto Bergen urządzić własnym kosztem lecz musiało ustąpić przed wolą rządu który postanowił pochować Griega na koszt państwa. W pogrzebie brało udział z górą 10000 ludzi: Orkiestra wykonała na życzenie Griega wyrażone w jednym z listów do wydawcy w r. 1894, jego żałobnego marsza, napisanego na śmierć jego przyjaciela Nordraaka. Ciało przewieziono do Mellendaal i tu w krematorjum spalono. Tego życzył sobie Grieg.

Na długo przed śmiercią wybrany byl E. Grieg na członka akademji w Berlinie a uniwersytet w Cambrigde ofiarował mu godność doktora muzyki. Prócz tego wielu z ówczesnych panujących odznaczyło Griega swoimi orderami.

Grieg pozostawił po sobie wiele dzieł. Są to pieśni, utwory na fortepjan i utwory na orkiestrę. Dobrze opracowana na orkiestrę wojskową jest jego I. i II. suita z Peer Gynta.

(Wdłg. H. Finek. E. Grieg).

WIEDZA MUZYCZNA

PowtórKa leKcji pierwszej. *)

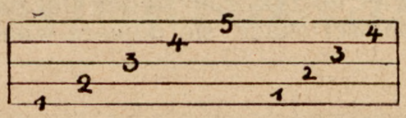
Pytanie: Na ile grup dzielimy sztuki piękne? Odpowiedź: Sztuki piękne dzielimy na dwie grupy **P.** Do której grupy zaliczamy muzykę i poezję? O. Do grupy pierwszej. **P.** Jak nazywamy muzykę i poezję? **O.** Sztukami idealnemi. **P.** Skąd pochodzi słowo „muzyka"? O. Z języka greckiego. **P.** Czem posługuje się muzyka? O. Dźwiękami muzycznymi czyli tonami. **P.** Jak powstaje ton? O. Ton powstaje przez regularne drganie ciała elastycznego. **P.** Co może być źródłem tonów, używanych w muzyce? O. Drgające struny, drgający słup powietrza, drgające płyty, błony i sztaby. **P.** Od czego zależy podział używanych dzisiaj instrumentów muzycznych ? O. Od źródła tonu. **P.** Jak dzielimy instrumenty muzyczne? O. Na strunowe, dęte i perkussyjne (do uderzania). **P.** Wymień instrumenty muzyczne u których źródłem tonu są struny! O. Skrzypce, viola czyli altówka, violonczela czyli czełło, kontrabass, fortepjan, harfa, gitara, mandolina, cytra. **P.** U których instrumentów muzycznych drgający słup powietrza jest źródłem tonu? O. U fletu, trąb wszelkiego rodzaju u znacznej części piszczałek organowych. **P.** Jakie znasz instrumenty perkussyjne? O. Bębny wielkie małe, kotły, dzwony, dzwonki, trjangle, żele, tam-tam. **P.** Co jest źródłem tonu u klarnetu? O. Drgająca płytka i słup powietrza. **P.** U których instrumentów muzycznych prócz klarnetu powstaje ton przez drganie płytki i słupu powietrza? O. U oboi, rożków angielskich fagotów, i u t. zw. języczkowych piszczałek organowych. **P.** Po czem odróżnisz dwa tony tej samej wysokości zagrane na dwu różnych instrumentach ? O. Po ich barwie. **P.** Od czego zależy barwa tonu? O. Od właściwości współbrzmiących części instrumentu. **P.** Które instrumenty mają łagodną, miękką barwę tonu? O. Skrzypce, czello, flet. **P.** Które instrumenty mają przenikliwą, ostrą barwę tonu? O. Trąby. **P.** Od czego zależy wysokość tonu? O. Od długości, grubości i siły napięcia ciała drgającego. **P.** Udowodnij, że wysokość tonu zależy od długości ciała drgającego? O. Trąbka i puzon, trąbka jest znacznie krótsza od puzonu, dlatego tony trąbki są wyższe od tonów puzonu. **P.** Udowodnij że wysokość tonu zależy od grubości ciała drgającego. O. Wystarczy porównać flet z tubą, skrzypce z kontrabasem. Słup powietrza zawarty w flecie jest znacznie cieńszy od słupa powietrza zawartew tubie Dlatego flet wydaje tony znacznie wyższe od tuby. Struny kontrabasu są znacznie grubsze od strun skrzypiec, dlatego kontrabas wydaje tony znacznie niższe od tonów skrzypiec. **P.** Udowodnij, że wysokość tonu zależy od siły napięcia ciała drgającego? O. Przez podkręcanie kołków skrzypcowych naciągam strunę coraz bardziej, równocześnie z większem napięciem strunv otrzymuję coraz wyższy ton. **P.** Co się zmienia równocześnie ze zmianą długości, grubości i siły napięcia ciała drgającego? O. Ilość drgnień które wykonuje to ciało w sekundzie. **P.** Które ciało drgające robi większą ilość drgnień w sekundzie a które mniejszą? O. Krótsze, cieńsze, silniej napięte ciało drgające robi więcej drgnień w sekundzie niż drgające ciało dłuższe, grubsze i słabiej napięte. **P.** Ile najmniej drgnień w jednej sekundzie musi robić ciało, abyśmy już słyszeli ton? O. Ośm drgnień w sekundzie. **P.** Ile najwięcej drgnień w sekundzie może robić ciało, abyśmy jeszcze słyszeli ton? O. 32.000 drgnień. **P.** Ilu tonów używamy w muzyce? 0. Około 100 tonów. **P.** Jak się nazywa najniższy ton używany w muzyce? O. Subkontra C **P.** Przy ilu drgnienia on powstaje? O. Przy 32 drgnieniach. **P.** Przy ilu drgnieniach powstaje najwyższy ton? O. Przy 8192 drgnieniach. **P.** Czy posiadamy instrument, któryby wydawał wszystkie 100 tonów? O. Nie. **P.** Ile tonów wydają organy, posiadające wszystkie piszczałki? O. 97. **P.** Ile tonów wydaje koncertowy fortepjan? 0.88. **P.** Ile mamy nazw tonów? O 7. **P.** Wymień je? O. c d e f g a h. **P.** Jak podzielono wszystkie tony? O. Na oktawy. **P.** Ile mamy oktaw? O. 9. **P.** Jak się nazywają? O. Subkontra, kontra, wielka, mała, raz kreślona, dwa razy kreślona, trzy razy kreślona, cztery razy kreślona i pięć razy kreślona. **P.** Który ton uważamy za podstawę całego systemu? O. Ton C. **P.** Jak oznaczamy tony oktawy subkontra ? O. Dużemi literami C D E F G A H, podkreślając je dwoma równoległemi kreskami. **P.** Jak oznaczamy tony oktawy kontra? O. Wielkiemi literami C D E F G A H, podkreślając je jedną kreską. **P.** Jak oznaczamy tony oktawy wielkiej? **O.** WTielkiemi literami C D E F G A H bez żadnych dopisków. **P** Jak oznaczamy tony oktawy małej? O. Małemi literami a d e f g a h bez żadnych dopisków. **P.** Jak oznaczamy tony oktawy raz kreślonej? O. Małemi literami c d e f g a h z dopisaną cyfrą 1 u góry. **P.** Jak oznaczamy tony oktawy dwa, trzy, cztery, i pięć razy kreślonej? O. Pisząc je małemi literami c d e f g a h dopisując u góry odpowiednią cyfrę n. p. c^2 c^3 c^l c^5. **P.** Według jakiego tonu stroimy nasze instrumenty? O. Według tonu „a". **P.** Jak się nazywa przyrząd, który nam to „a“ podaje? O. Ka merton, (Widełki stroikowe). **P.** Do jakiej oktaw\ należy „a“ kamertonu? O. Do raz kreślonej. **P.** Przy ilu drgnieniach w sekundzie powstaje to „a“? O. Przy 870 pojedyńczych czyli przy 435 podwójnych drgnieniach. **P.** Dlaczego liczba pojedyńczych drgnień jest dwa razy wyższa od liczby drgnień podwójnych? O. Ruch ciała drgającego można porównać z ruchem wahadła — mówiąc 0 drgnieniach pojedyńczych liczymy ruch wahadła i w lewą i w prawą stronę — mówiąc i drgnieniach podwójnych liczymy ruch wahadła w lewą 1 w prawą stronę za jeden ruch. Dlatego liczba pojedyńczych drgnień jest dwa razy wyższa od liczby drgnień podwójnych. **P.** Jak nazywamy „a“ powstające przy 870 drgnieniach? O. A-normalne. **P.** Od kiedy obowiązuje to „a¹* w całym świecie muzycznym? O. Od r. 1885 w tym roku odbył się we Wiedniu kongres rzeczoznawców, dlatego nazywają to „a“ też „wiedeńskie „a* kongresowe".

***) Pytania wypisz sobie osobno bez odpowiedzi. Po wyuczeniu się odpowiedzi, odczytuj ze swego zeszytu pytania i odpowiadaj na nie z pamięci. Dobrzeby było pisać sobie odpowiedzi z pamięci, stawiaj pytania koledze i dawaj odpowiedź i na jego pytania.**

LeKc}a druga.

NauKa o nutach.

Podobnie jak mowę ludzką zapisać możemy literami, tak tony muzyczne możemy zapisać nutami. Nuty są to więc znaki, służące do zapisywania tonów. Nuty piszemy na pięciolinji, która składa się z pięciu równoległych linij. Pomiędzy linjami znajdują się pola. Pól jest cztery. I linje i pola liczą się z dołu do góry. A więc najniższa linja jest pierwszą linją, następna drugą, następna trzecią, następna czwartą, a następna po mej piątą linją. Między pierwszą a drugą linją jest pierwsze pole, między drugą a trzecią drugie, między trzecią a czwartą trzecie — między czwartą a piątą linją — czwarte pole.

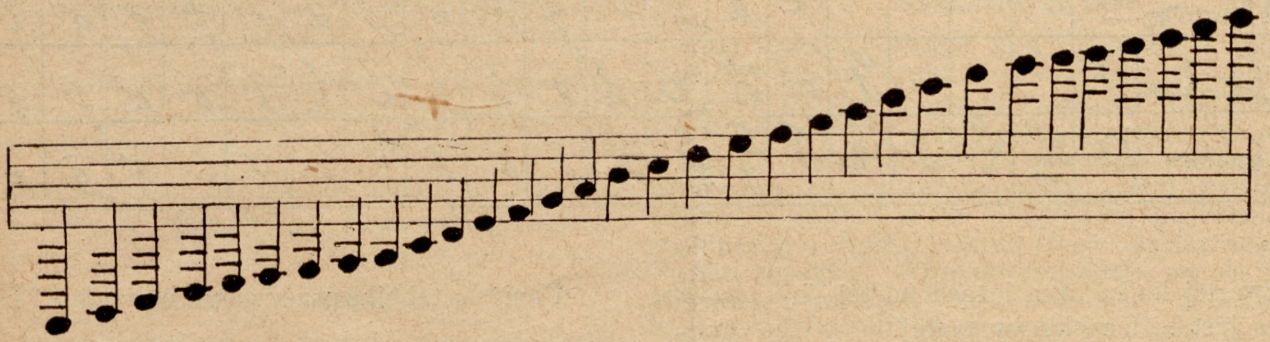


Na pięciu linjach i na czterech polach możemy wypisać 9 nut na oznaczenie dziewięciu różnych tonów. Wiemy z lekcji poprzedniej, że używamy około 100 tonów, mając więc możność zapisania tylko dziewięciu z nich, musimy uciec się do środków, któreby zezwoliły nam wszystkie 100 tonów zapisać. Poznamy te środki po kolei.

Są niemi 1) linje pomocnicze, 2) znak 8va i loco (czyt. loko), 3) klucze.

1. Linje pomocnicze.
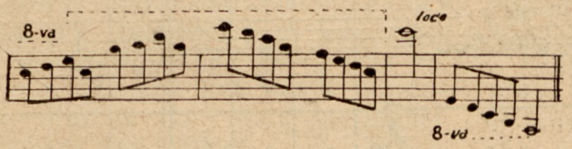
Aby dać możność zapisania więcej niż dziewięć tonów w systemie linjowym, dodajemy już to nad piątą już to pod pierwszą linją maleńkie linje, które nazywamy linjami pomocniczemi. Przez użycie linji pomocniczych w dole i u góry pięciolinji, rozszerzamy bardzo wydatnie możliwość zapisywania tonów. Poniższy przykład wskazuje jak się dopisuje linje pomocnicze pod i nad pięciolinją.



Z przykładu powyższego widzisz, jak wiele tonów zapisaliśmy, lecz równocześnie widzisz, że trudno Ci na pierwszy rzut oka, bez liczenia linji pomocniczych, powiedzieć pod którą linją leży najniższa nuta i nad którą linją leży najwyższa nuta tego przykładu. Wynika z tego, że można używać w praktyce ograniczoną ilość linijek pomocniczych tak, by grający mógł bez wysiłku i szybko odczytać ilość linijek. Używa się więc 3—4 linijki pomocnicze tak w dole jak i w górze. Odczytując nuty na linjach pomocniczych mówimy: ta nuta leży na pierwszej linji dodanej u dołu i t. d. lub ta nuta leży na pierwszej linji dodanej u góry, nad pierwszy linją dodaną u góry i t d. Przy pomocy więc linijek pomocniczych (4 u góry i 4 u dołu) powiększyliśmy naszych dotychczasowych dziewięć miejsc o szesnaście. Możemy więc razem zapisać 25 tonów t. j. czwartą część tonów, używanych w muzyce. To nie wystarcza — wobec tego używamy jeszcze jednego środka a jest nim znak 8va.

2. Znak 8™.

Pisze się ten znak nad nutą lub pod nutą, do której się odnosi. Czyta się go: ottava (ottawa).- Używa się tego znaku, aby uniknąć wielkiej ilości linijek dodanych. Znak ten transponuje czyli przenosi nutę nad którą względnie pod którą on leży o oktawę wyżej względnie niżej. Znakiem tym można objąć szereg nut. Wtedy dodajemy do znaku 8va linję falistą ∿∿∿∿∿∿ ∿∿∿∿∿∿, któraoznacza, że zakreślone nią nuty są transponowane — przeniesione — o oktawę wyżej względnie niżej. W miejscu gdzie chcemy, aby nuty były grane tak jak napisane, przerywamy linję falistą, dodając słówko loco (czyt. loko) to znaczy „na miejscu“ — słówkiem tem zwracamy grającemu uwagę, że działanie znaku 8va skończyło się. Przykład poniższy wyjaśnia cel znaku 8va.



Lecz i ten środek nie wystarcza do zapisania wszystkich tonów. Dlatego używamy jeszcze jednego a tym są klucze.

3. Kluczce nutowe.

Patrząc na poprzednie przykłady nie możesz jeszcze nazwać tonów, które temi nutami są wyrażone, ponieważ nie znasz kluczy. Jeżeli jednak znałbyś znaczenie tylko jednej nuty — z łatwością nazwiesz i inne, bo znasz już alfabet muzyczny.

Wiedząc n. p., że nuta na drugiej linji nazywa się „g“ zaraz mi powiesz, że najbliższa po niej na drugiem polu nazywa się „a“, na trzeciej linji „h“ i t. d. Trzeba więc tylko znać znaczenie jednej nuty, aby inne módz nazwać.

Znak, który nam podaje znaczenie jednej tylko nuty nazywamy kluczem. Powszechnie są dzisiaj w użyciu dwa klucze, klucz „g“ czyli wiolinowy i klucz „f“ czyli basowy. Muzyk jednak musi znać i inne klucze, które już wyszły dziś z powszechnego użytku. Są to klucze „c“. Omówimy każdy klucz z osobna.

Klucz wiolinowy czyli skrzypcowy nazywa się tak dlatego, że tony skrzypcowe dają się najwygodniej przy jego pomocy zapisać. „G“ nazywamy go dlatego — bo bardzo dawno pisano naprawdę w tem miejscu, gdzie on ma dziś swój początek literę g. Z biegiem czasu pisarze przy przepisywaniu nut (książek drukowanych długi czas me było, tylko pisane) starali się to „g“ upiększać, tak tłumaczymy sobie kształt tego znaku. Zaczyna go się pisać od drugiej linji, na drugiej też linji leży nuta „g“, a jest to g^1. Drugim powszechnie używanym kluczem jest klucz „f“. Piszemy w tym kluczu tony niskie, basowe, dlatego nazywamy go kluczem basowym. Podobnie jak dzisiejszy kształt klucza g powstał z litery g tak kształt klucza f powstał z litery f. Klucz ten leży na czwartej linji i nuta leżąca na tej linji nazywa się f a jest to f z oktawy małej.

Prócz basowego klucza f mamy jeszcze barytonowy klucz f. Ten klucz leży na trzeciej linji i nuta leżąca przy nim nazywa się f i oznacza też f z oktawy małej.

Klucz g i klucz f na czwartej linji są jak już powiedzieliśmy najczęściej spotykanymi kluczami. Lecz, gdy zaglądniesz do głosu z którego gra twój kolega, grający na wioli, lub w niektórych miejscach głosu wiolonczelowego, fagotowego lub puzonowego zobaczysz jakiś inny klucz. To samo spostrzeżesz, gdy spoglądniesz do partytury, z której dyryguje pan kapelmistrz. Prócz znanych ci już kluczy: wiolinowego i basowego zobaczysz na niektórych linjach inne klucze. Są to tak zwane klucze „c“. Jest ich cztery. Nazywają się wszystkie „c“ i nuta, która koło nich leży nazywa się „c“ a jest to c^1. Na pierwszej linji leży klucz c sopranowy a więc nuta przy mm napisana nazywa się też c a jest to c^1.

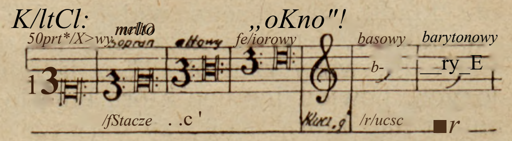
Na drugiej linji leży klucz c mezzosopranowy (czyt. meccosopranowy). Nuta przy nim napisana nazywa się też c i jest to też c^1.

Na trzeciej linji leży klucz c altowy. Nuta przy nim napisana nazywa się też c i jest to też c^1.

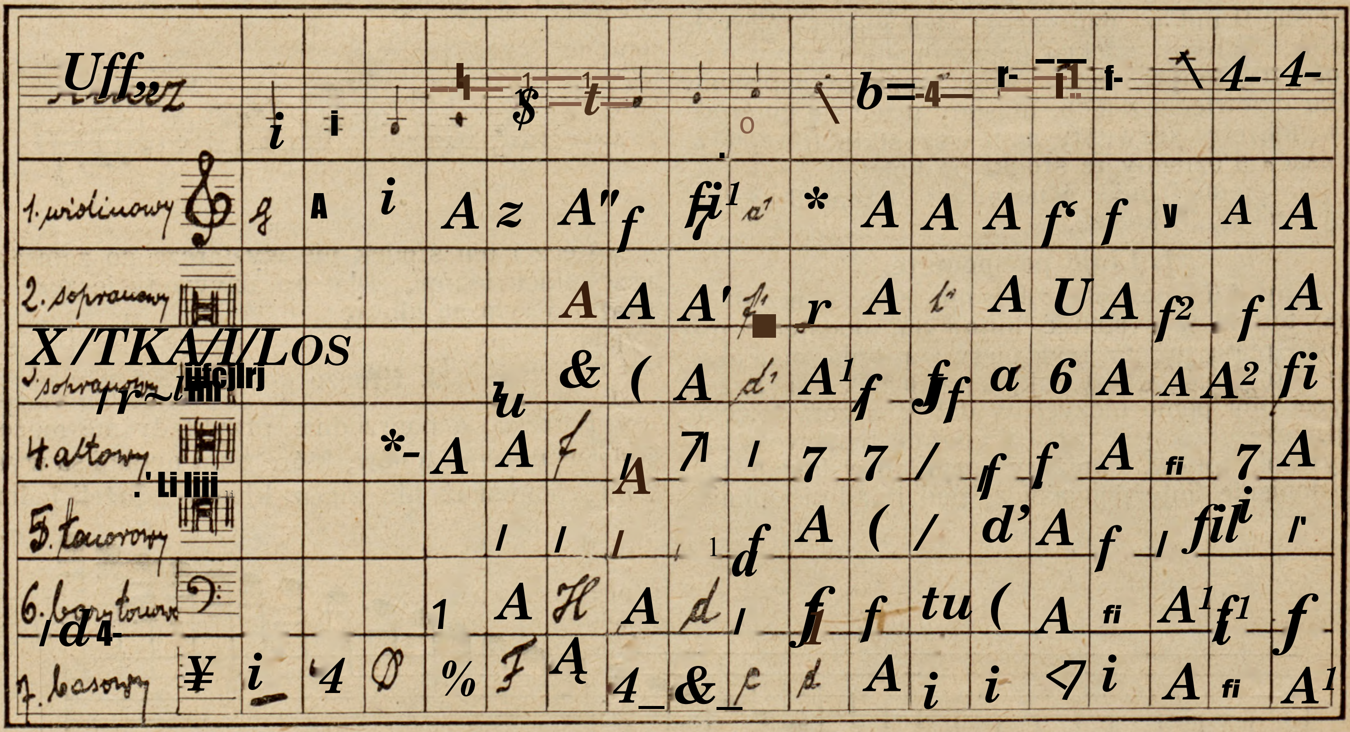
Na czwartej linji klucz c tenorowy. Podobnie jak u poprzednich nuta przy nim napisana nazywa się c i jest to też c^1.

Musi więc muzyk znać siedm kluczy. Korzyść z tej znajomości okaże się dopiero znacznie później.

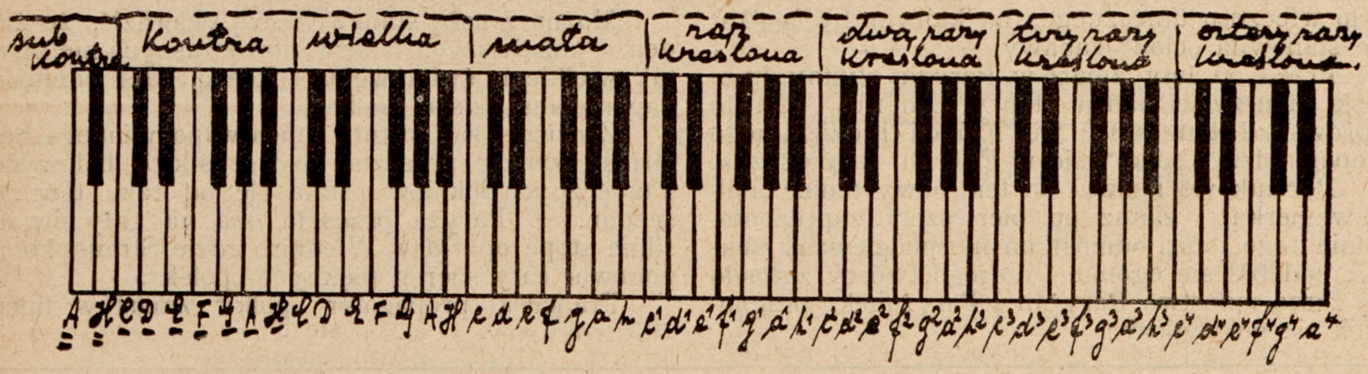
Poniższa tabelka przedstawiawszystkie 7 kluczy
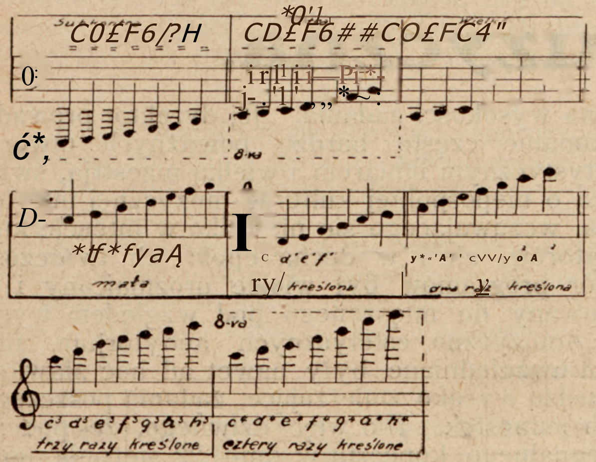


Wyucz się dobrze, gdzie leży każdy z tych kluczy, jak się nazywa on i jak się nazywa nuta przy nim napisana i do jakiej oktawy ona należy. Do pomocy w tem podajemy drueą tabelkę, której też masz wyuczyć się dokładnie, przepisując ją sobie kilkakrotnie naprzód całą tak jak tu umieszczona a następnie wypisując z niej tylko nuty wpisując za każdym razem inny klucz na początku. Pracy tej poświęć wiele czasu.



Poznanemi dotychczas środkami zapiszesz i nazwiesz już bardzo wiele tonów, ale przecież jeszcze nie wszystkie. Przypatrz się rysunkowi, przedstawiającemu klawiaturę fortepianową.





Widzisz na niej białe i czarne klawisze. Widzisz dalej, że klawisze białe nie wszędzie są przegrodzone czarnemi. Co to ma znaczyć dowiesz się w następnej lekcji.

Dziś masz za zadanie wyuczyć się rozpoznawać klawisz „c“ i umieć pokazać gdzie leży C z oktawy wielkiej, c z oktawy małej, c\ c^2, c% c^4.

Przerysuj sobie klawiaturę na dużym arkuszu papieru i wpisz gdzie leży c i do jakiej oktawy ono należy.

Repetycja druga.

1. Jakich środków używamy, aby zanotować możliwie największą ilość tonów ?

2. Napisz na papierze nutowym znane ci klucze (7!) i nazwij je.

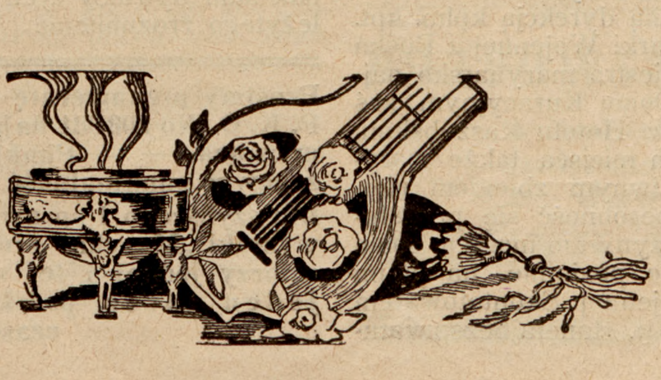
3. Napisz bez namysłu kilkanaście różnych nut na linjach, polach, nad linjami, pod linjami — potem odczytuj je wyobrażając sobie, że na początku jest jeden z 7 kluczy. Zaczynaj od wiolinowego, potem weź sopranowy, następnie mezzosopranowy, następnie altowy, następnie tenorowy, następnie barytonowy, a w końcu basowy.

4. Napisz 7 kluczy w porządku: wiolinowy, sopranowy, mezzosopranowy, altowy, tenorowy, barytonowy, basowy, przy każdym z nich napisz nutę na trzeciej linji. Nazwij ją teraz! Rób to ćwiczenia kilkadziesiąt razy, wpisując przy kluczach coraz to inną nutę na linjach, na polach, pod linjami nad linjami.

5. Znaną ci dobrze pieśń którą masz w swojej książeczce marszowej n. p. „Boże coś Polskę" przepisz czyli przetransponuj do sześciu innych kluczy, uważaj przytem, aby po dokonanej transpozycji wypadły tony tej samej oktawy w której pieśń jest napisana. To znaczy, o ile pieśń jest w oktawie n. p. raz kreślonej w kluczu wiolinowym, aby w tej samej oktawie była i w kluczu basowym, sopranowym, mezzosopranowym, altowym, tenoro- i barytonowym.

Wskazówki.

Do repetycji drugiej kup sobie zeszyt nutowy. Wpisuj zadania, oznaczając je numerami, odpowiadającymi pytaniom pisz atramentem lub ołówkiem atramentowym. Po dokonanej transpozycji pieśni z zadania piątego zagraj ją na swoim instrumencie w tym kluczu, w jakim napisałeś. Graj tę pieśń na swoim instrumencie we wszystkich kluczach. Co zauważysz ? Spostrzeżenie swoje zapisz sobie w Twoim zeszycie. Pytania odnoszące się do lekcji pierwszej stawiaj Twemu koledze, z którym się uczysz, odpowiadaj jemu na pytania z lekcji pierwszej zadawane Tobie przez niego. Jeżeli czegoś nie rozumiesz poradź się P. kapelmistrza lub starszego kolegi, odpowiedzą ci chętnie, pytaj grzecznie lecz śmiało mów o co Ci chodzi.



Zapomniany 50-letni jubileusz „Polki".

Czy dziś tańczy się jeszcze „polkę ?“ Nie tańczy się jej prawie wcale! A jednak dopiero 50 lat upłynęło od chwili, kiedy „polka" podbiła wszystkich tancerzy Europy i kiedy nie było balu. nie było wieczoru tanecznego, na którym by „polka“ nie stanowiła „clou" zabawy.

Przed 50 laty zmarł w Paryżu słynny francuski nauczyciel tańca Henry Senarius. On to wprowadził ten taniec we Francji i dzięki jego propagandzie „polka" się w Paryżu zagnieździła.

Początkowo nazwał on ten nowy taniec „polką-węgierką“. Zaraz po pierwszem zaprezentowaniu tego tańca odniósł on niespodziewany sukces, podobał się ogólnie i do jego twórcy zgłosiło się zaraz mnóstwo Paryżan i Paryżanek, pragnących się go wyuczyć.

Wesoły, prosty rytm tego tańca, lekkie posunięcia przypadły nadzwyczajnie do gustu, a to tembardziej, że „polki" można się było wyuczyć już po pierwszej godzinie lekcji.

Można z całą stanowczością twierdzić, że żaden z późniejszych tańców nowoczesnych nie miał tak wielkiego światowego sukcesu, jaki odniosła zapomniana dzisiaj „polka".

Z ciasnej sali szkoły tańca wspomnianego Selariusa „polka" przeszła do wszystkich balowych i tanecznych lokalów i stała się od razu tańcem sezonu. Z Paryża przeszła ona na cały świat, silnie stopę oparła w Wiedniu, gdzie Strauss komponował cały szereg pięknych „polek".

Francuski propagator „polki" zmarł w lipcu 1876 roku.

KroniKa muzyczna.

KONKURS. Polskie towarzystwo śpiewackie „Echo-Macierz“ we Lwowie, z okazji 40-letniego jubileuszu istnienia swego, ogłasza konkurs na czterogłosowy świecki utwór chóralny męski o charakterze dowolnym a capella, oryginalny, dotychczas przez nikogo niewykonany, napisany przez kompozytora polskiego do słów poety polskiego.

Jako nagrody wyznacza się następujące kwoty: I. nagroda 500 zł, II. nagroda 300 zł, III. nagroda 200 zł, ponadto listy pochwalne.

Oprócz tego zastrzega sobie „Echo-Macierz" prawo wyłącznego wykonywania nagrodzonych utworów przez lat 3. Utwory nienagrodzone i nieodebrane do 6 miesięcy po ogłoszeniu wyniku konkursu, przechodzą na własność towarzystwa.

Utwory przeznaczone na konkurs należy przysyłać pod adresem : Dr. Stanisław Schmidt, Lwów; Brajerowska 16, w zapieczętowanych kopertach z napisem „na konkurs — Echa-Macierzy".

Utwory mają być zaopatrzone tylko godłem, a w osobnej kopercie zapieczętowanej i oznaczonej tym samym godłem ma się znajdować właściwe nazwisko i miejsce zamieszkania kompozytora.

Termin nadsyłania utworów konkursowych upływa z dniem 30 września 1926 roku.

Skład sądu konkursowego podany będzie do publicznej wiadomości w terminie późniejszym.

Za Wydział „Echa-Macierzy":

Dr. **Stanisław Schmidt, Zygmunt Kiszko,**
prezes. sekretarz.

— **Z Gdyni.** Przez sezon letni koncertowały w Gdyni dwie wojskowe orkiestry, a mianowicie 67 pp. z Brodnicy pod świetną dyrekcją kplm. kpt. Aleksandra Dulina i Marynarki Wojennej z Pucka (kplm. **p.** Pawłowski). Orkiestra marynarska najczęściej popisywała się w Domu Kuracyjnym, zaś 67 pp. stale koncertowała w Hotelu Kaszubskim, ustępując w pewnych dniach miejsca także marynarzom. Tym ostatnim dziwnym zbiegiem okoliczności rzadko miałem sposobność się przysłuchiwać i z tej prostej przyczyny nie mogłem sobie wyrobić właściwego sądu o poziomie, na jakim stoi orkiestra Marynarki Wojennej. Skontatowałem natomiast, że orkiestra 67 p.p. stanęła bezsprzecznie na wysokości zadania. Jej dyrektor prowadził wykonanie często bardzo poważnych utworów z artystycznym umiarem i wielką maestrją, świadczącą o niepospolitej kulturze muzycznej interpretanta, wczuwającego się nie tylko w intencje kompozytorów, ale i w ducha epoki ich twórczości. Dobór programów był wielce urozmaicony i dostosowany do mięszanego pod względem wymogów muzyczno - estetycznych audytorjum, przy czem uwzględniane były nawet ad hoc sławione, a bardzo wysoko zmierzające, żądania poszczególnych jednostek. Nic więc dziwnego, że podczas pożegnalnego koncertu w dniu 22 sierpnia mimo niesprzyjającej pogody przed muszlą koncertującej orkiestry 67 p.p. zebrały się liczne rzesze miłośników dobrej muzyki i aplauzom nie było końca.

Sprawiedliwość każe przyznać, że orkiestra marynarzy, choć mniejsza w obsadzie, odznaczała się nadzwyczaj miłym dla ucha, soczysto-słodkim, młodzieńczym, kolorytem harmonji, zwłaszcza w ff-tutti, podczas gdy w analogicznych miejscach partycji koloryt harmonji 67 p. p. przypominał bohaterski timbre blachy wagnerowskiej w obsadzie symfonicznej.

Pozatem w gdyńskich lokalach rozrywkowych królował przeważnie przeciętny, bezduszny, jazzband, podniecając do tańca rozkochanych w tym sporcie letników i obrzydzając chwile posiłku gastronomicznego ludziom o głębszych muzykalnych aspiracjach. Jedynie zespół popisujący się w Kasynie (z murzynem), a także niemiecki zespół w miejskim Zakładzie kąpielowym dawały od czasu do czasu audycje mniej przeciętne, co jednak stali bywalcy tych lokali przyjmowali bez należytego zrozumienia. Spr.

Prosimy prenumeratę wpłacać na nasze konto P. K. O. No 208081 najpóźniej do dnia 5 każdego miesiąca. — — Punktualność prenumeratorów zapewni punktualność w wysyłaniu czasopisma. Dla szybszego i sprawniejszego funkcjonowania wysyłki „Muzyka" prosimy, by P. T. Prenumeratorzy jednej i tej samej orkiestry wskazali jeden adres, pod którym będziemy wysyłali czasopismo.

ffl ffl a RozrywRi a a a

Handel i śpiewaczka.

Śpiewaczka Curzoni oświadczyła Handlowi, że nie będzie śpiewała arji: „Falsa imagine" „Co? tej arji nie śpiewać ?“ krzyknął Handel, który łatwo wpadał w uniesienie „ależ pani musi!“ Przy tych słowach gwałtownie objął śpiewaczkę wpół — podniósł — szybko otworzył okno i stroił najpoważniejszą w świecie minę, że ją chce przez okno wyrzucić. „Ja chcę śpiewać! Będę śpiewać" — krzyknęła przerażona śpiewaczka „No, i ja tak myślę!" rzekł spokojnie Handel i jak najuważniej postawił śpiewaczkę na podłogę.

— — —

Odpowiedź Bralims'a.

Pewna pani zapytała Brahms'a, czy on długo namyśla się zanim coś skomponuje. Brahms odpowiedział : „A pani długo myśli zanim co powie?"

— — —

Brahms został raz po koncercie zaproszony na wieczerzę do jednej pani w towarzystwie wielu artystów. Było to bezpośrednio po koncercie, na którym Wykonano jedną z jego symfonji. Uprzejma pani domu rozpoczęła rozmowę temi słowami: „Niech mi pan powie, kochany panie Brahms, jak pan komponuje te swoje przecudne adagia"? Firn: widzi pani, mówi Brahms, moi wydawcy tak tego sobie życzą".

— — —

Jak powstał sławny „Ochsen-Menuet“ Józefa Haydna.

Pewien bogaty wieśniak przyszedł raz do Haydna i prosił aby Haydn na wesele jego córki skomponował jakiś ładny „kawałek", Haydn przyobiecał, kompozycja podobała się i ojcom młodej pary i wszystkim weselnym gościom tak, że postanowiono kompozytora szczególnie wynagrodzić ! Rankiem, gdy Haydn w najlepsze jeszcze chrapał budzi go wesoła wiejska muzyka z pod okien izby w której spał. Ciekawy coby to miało znaczyć zerwał się Haydn z łóżka, podbiegł do okna i widzi pod oknem muzykantów i ojca panny młodej, prowadzących ze sobą kwiatami ubranego wołu.

Po chwili ojciec panny młodej wszedł do izby Haydna i wyraził mu prośbę, aby przyjął wołu jako nagrodę za piękną muzykę, napisaną na wesele. Z tej przyczyny otrzymała ta kompozycja nazwę „Ochsen-Menuet" — woli menuet.

— — —

W operze.

Pewien pan siedzący w parterze mówi półgłosem : Co to ma znaczyć — już drugi akt kończy się — a łabędź jeszcze nie przybywa ! Obok siedzący sąsiad jego zwraca mu uwagę: Panu zapewnie nie wiadomo, że Lohengrin na dziś odwołany — za to grają w tej chwili „Carmen". Pierwszy pan: „Mój Boże! właśnie Carmen—jak naumyślnie grają operę w której znam każdy takt na pamięć" — to mówiąc wstał i wyszedł z teatru.

— — —

Pewien kompozytor, skarżył się przed znanym muzykiem, że nigdy go nie widzi na swoich koncertach.

— Pański brat przecież nie opuszcza ich nigdy.

— Mój drogi panie,—odparł mu zagadnięty — i ja nie opuszczałbym ich, gdybym był w tem szczęśliwem położeniu, co on; jest bowiem głuchy jak pień. W-y

(11. Kurjer Codz.)

Kalendarzyk muzyczny

Wrzesień 1925.
od 1-go do 15-go.

Dnia t września 1854 r. urodził się w Siegburgu Engelbert Humperdinck. Powszechnie znana jego bajeczka: „Jaś i Małgosia". Umarł w r. 1921.

Dnia 4 września 1824 r. urodził się w Ansfelden Antoni Bruckner. Umarł w r. 1896.

Tegoż dnia wypada 19-ta rocznica śmierci norweskiego kompozytora Edwarda Griega. Na orkiestrę wojskową z dzieł jego wydane jest: Peer Gynt Suita I. i II. Urodził się w r. 1843.

Dnia 8 września 1841 r. urodził się Antoni Dvorak, kompozytor czeski. Umarł w r. 1904.

Dnia 12 września 1733 r. zmarł **w** Paryżu Franęois Couperin (czyt Kuperę) ur. w roku 1668.

Tegoż dnia 1764 r. zmarł w Paryżu Jan Filip Rameau (czyt. Ramó) twórca nowoczesnej harmonji, najznaczniejszy kompozytor francuski 18-go wieku.

Dnia 13 września 1874 r. urodził się we Wiedniu Arnold Schönberg, współczesny kompozytor niemiecki.

Dnia 14 września 1760 r. urodził się we Florencji Ludwik Cherubini (czyt. Kerubini). Umarł w roku 1842.

1S Wolne posady

Do ork. piechoty na Pomorzu potrzebni są następujący muzycy

I kornecista (kapitulant sierż. zaw.)
1 tenorzysta I solista (kapitulant plut. zaw.)
1 basista Es (kapitulant kapral zaw.)
1 barytonista (kapitulant kapral zaw.)
I bębnista (kapitulant).

Prócz tego może się zgłosić kilku małoletnich ochotników, już umiejących grać. (Odżywienie dodatkowe zapewnione).

Podania według warunków ogłoszonych w „Muzyku" Nr. I. przesłać do redakcji do dnia 15-go września 1926.

ifi Odpowiedzi RedaKcji ffl

Wynik pierwszej zagadki konkursowej i drugą konkursową zagadkę przesłaną nam przez p. kapelmistrza J. Koseckiego z braku miejsca umieścimy w numerze piątym.

Rozwiązanie l-szej zagadki konkursowej nadesłali:

1. P. kapelm. Chmielewicz Maksym. 73 pp. 2- P. st, sierż. Paja Michał, 2 pp. leg. 3. P. sierż. Niklewicz Jan, 25 pp. 4. P. sierż. Cichowicz Winc., 69 pp. 5. P sierż. Neubruch Dawid 1 p, s. p. 6. P. sierż. Fomienko D. 24 pp. 7. P. plut- Bocheński Franc., 68 pp. 8 P. plut. Wiszniowski Emil, 73 pp. 9. P. plut. Witkowski Józef, 2 p. szwol. 10. P. plut. Mirucki Józef, 59 pp. 11. P. plut. Bohdanowicz Wlad.. 77 pp. 12, P. st. szer. Krzysztofik A.; 13 pp. 13. P. szer. Bonk Edmund, 67 pp. 14. P. elew Ring Edward, II pp. 15. P. Londonski Kazim, 19 pp. 16. P. Wąsowicz Franc. 17. P. Bartknecht J. 59 pp. 18 Sztukowski Sylwester, Kadra Mar. Woj. 19. P sier. Rudziński Aleks., 82 pp. 20. P. Rogoś Wojciech. 21. Pani Lusia Poniecka. 22. P. Domański Jan. 9 p, ułanów 23. P. Kotliński Stefan, 23 pp. 24. P. Chwirot Antoni, 62 pp.

P. kapelmistrz Kosecki. Za list dzięki. Świetna łamigłówka idzie w numerze 5 jako 2 zagadka konkursowa Prosimy o pamięć. Pozdrowienia.

P. kapelmistrz Wastak. Czekamy na przyrzeczone wysyłki. Cześć!

P. kapelmistrz Gauł. Serdeczne gratulacje! Za list dzięki!

P. kapelmistrz Adam. Przesyłkę z podziękowaniem odebraliśmy. Prosimy o spis prenumeratorów. Pozdrowienia.

P. Plut Pstrąg. Prosimy o spis prenumeratorów.

P. kapelmistrz Ksionek. Wyczerpująca odpowiedź listownie odeszła. Zapraszam do współpracy. Cześć!

P. Autodydakta. Marsz brzmi dobrze. Motywy piękne. Trio zwłaszcza bardzo udatne. Wstęp ma jeden takt za wiele! Drukować? Jeszcze nie radzimy! Na „marsz“ harmonicznie za uboga kompozycja

fflffl Od Administracji ffl ffl

Ponieważ „Muzyka Wojskowego" jako dwutygodnik możemy za opłatą ryczałtową wysyłać tylko dwa razy w miesiącu zawiadamiamy naszych P. T. Czytelników, że

nowym P. T. prenumeratorom

wysyłać będziemy czasopismo w najbliższym terminie po otrzymaniu zamówienia t. zn. zamówione egzemplarze przed dniem 10-go każdego miesiąca wysyłać będziemy

w dniu l5-go każdego miesiąca

zamówione zaś przed 20 każdego miesiąca

w dniu 1-go każdego miesiąca

następującego po zamówieniu.

Równocześnie donosimy, iż Nr. 1 wyczerpany zupełnie, o ile jednak napłynie odpowiednia ilość zamówień zrobimy drugi nakład tego numeru i dostarczymy po wyjściu P. T. Prenumeratorom.

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).